

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DIALOGISMO Y TRANSFORMACIÓN EN
“MI TÍO EL JAGUARETÉ” DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO
EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

MAURICIO CASTAÑEDA FERNÁNDEZ

ASESORA: MTRA. ALEJANDRA LÓPEZ GUEVARA

MEXICO, D.F. 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres y hermanos
Por haber estado ahí siempre.
A Alejandra por todo el cariño.
A la confianza de Anamari, Paty, Mariana y Mónica,

Gracias.

No ano 2000 a literatura mundial estará orientada para a América Latina; o papel que um dia desempenharam Berlim, Paris, Madrid ou Roma, também Petersburgo ou Viena, será desempenhado pelo Rio Bahia, Buenos Aires e México. O século do colonialismo terminou definitivamente.

Günter Lorenz, "Diálogo con Guimarães Rosa"

Índice

Introducción.....	1
1. Las diferentes lecturas de “Mi tío el jagareté”	5
2. Dialogismo.....	11
2.1. Monólogo y diálogos sugeridos.....	11
2.2. Espacio y temporalidad.....	19
3. Transformación.....	30
3.1. Tradiciones diversas.....	30
3.2. La hibridación.....	36
i. Cultura/natura.....	37
ii. Civilización.....	40
1. Blanco/indio.....	40
ii. 2. Familia/manada.....	42
ii. Humano/animal.....	43
iii. Virilidad/masculinidad.....	44
iv. Lenguas/lenguaje.....	46
Conclusiones.....	49
Bibliografía.....	51

Dialogismo y transformación

en “Mi tío el jagareté” de João Guimarães Rosa

Por Mauricio Castañeda Fernández

Introducción

La obra de João Guimarães Rosa¹ trasciende las dificultades que pudiera tener, primeramente por los límites idiomáticos y, enseguida, por su nacionalidad. Es común que la narrativa brasileña se relegue o minimice por parte de los estudios iberoamericanos. A esto se suma la complejidad de encasillar un tipo de literatura que no corresponde de forma absoluta con los cánones hispánicos. La producción



¹ Terceiro ocupante da Cadeira 2, eleito em 6 de agosto de 1963 [...] e recebido [...] em 16 de novembro de 1967. Guimarães Rosa (João G. R.), contista, novelista, romancista e diplomata, nasceu em Cordisburgo, MG, em 27 de junho de 1908, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 19 de novembro de 1967. [...] Em 1930, formou-se pela Faculdade de Medicina da Universidade de Minas Gerais. Tornou-se capitão médico, por concurso, da Força Pública do Estado de Minas Gerais. Sua estréia literária deu-se, em 1929, com a publicação, na revista *O Cruzeiro*, do conto "O mistério de Highmore Hall" [...]. Em 36, a coletânea de versos *Magma* [...] recebe o Prêmio Academia Brasileira de Letras [...]. Diplomata por concurso que realizara em 1934, foi cônsul em Hamburgo (1938-42); secretário de embaixada em Bogotá (1942-44); chefe de gabinete do ministro João Neves da Fontoura (1946); primeiro-secretário e conselheiro de embaixada em Paris (1948-51); secretário da Delegação do Brasil à Conferência da Paz, em Paris (1948); representante do Brasil na Sessão Extraordinária da Conferência da Unesco, em Paris (1948); delegado do Brasil à IV Sessão da Conferência Geral da Unesco, em Paris (1949). Em 1951, voltou ao Brasil, sendo nomeado novamente chefe de gabinete do ministro João Neves da Fontoura; depois chefe da Divisão de Orçamento (1953) e promovido a ministro de primeira classe. Em 1962, assumiu a chefia do Serviço de Demarcação de Fronteiras. A publicação do livro de contos *Sagarana*, em 1946, garantiu-lhe um privilegiado lugar de destaque no panorama da literatura brasileira, pela linguagem inovadora, pela singular estrutura narrativa e a riqueza de simbologia dos seus contos. Com ele, o regionalismo estava novamente em pauta, mas com um novo significado e assumindo a característica de experiência estética universal. Em 1952, Guimarães Rosa fez uma longa excursão a Mato Grosso e escreveu o conto "Com o vaqueiro Mariano", que integra, hoje, o livro póstumo *Estas estórias* (1969), sob o título "Entremeio: Com o vaqueiro Mariano". A importância capital dessa excursão foi colocar o Autor em contato com os cenários, os personagens e as histórias que ele iria recriar em *Grande sertão: Veredas*. É o único romance escrito por Guimarães Rosa e um dos mais importantes textos da literatura brasileira. Publicado em 1956, mesmo ano da publicação do ciclo novelesco *Corpo de baile* [...]. Além do prêmio da Academia Brasileira de Letras conferido a *Magma*, Guimarães Rosa recebeu o Prêmio Filipe d'Oliveira pelo livro *Sagarana* (1946); *Grande sertão: Veredas* recebeu o Prêmio Machado de Assis, do Instituto Nacional do Livro, o Prêmio Carmen Dolores Barbosa (1956) e o Prêmio Paula Brito (1957); *Primeiras estórias* recebeu o Prêmio do PEN Clube do Brasil (1963). <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=681&sid=96&tpl=printerview> (03 de junho de 2009)

literaria brasileña ha creado sus propios movimientos y no todos coinciden histórica o estéticamente con los de los países hispanohablantes. Son pocos los nombres que cruzan la frontera idiomática: Joaquim María Machado de Assis, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Rubem Fonseca, entre otros, se suman con Rosa al bagaje cultural que representa la narrativa brasileña para los estudiosos de la literatura iberoamericana.

De los escritores antes mencionados, João Guimarães Rosa es uno de los autores más vinculados con América hispanohablante. Es conocida su relación con Arguedas, Asturias y Rulfo. Pero su acción no se detiene ahí, extiende su influencia a muchos otros como, por ejemplo, Luis Sepúlveda, con la novela *Un viejo que leía novelas de amor*, de la cual “Mi tío el jagareté” es un notable intertexto².

El presente ensayo tiene como objetivo abordar este relato, uno de los textos más ricos del autor brasileño, publicado en 1967 y alrededor del cual existe ya toda una tradición en la crítica: Haroldo de Campos, Davi Arrigucci Jr., Luiz Roncari, Walnice Galvão Nogueira, Kathrin Holzermayr Rosenfield, Walquiria Wey, entre muchos otros.

El cuento, desarrollado por completo en primera persona por voz del personaje principal. Es un diálogo donde no hay parlamento del interlocutor; la tácita respuesta se da a través de diferentes recursos gráficos y estilísticos: puntos suspensivos, guiones largos, sonidos gutirales, entre otros; en él se relata la confesión de un hombre mestizo bastardo —hijo de una mujer indígena y de un

² En ambos textos los protagonistas son cazadores de jaguares retirados, que viven en la marginalidad que la naturaleza ofrece.



hombre blanco— a un escucha anónimo. Aquél al ser relegado al monte como *onceiro* (tigrero), ha perdido cualquier relación con la civilización. Identificado después como familiar de los jaguares —su tótem materno-indígena— el antiguo cazador padece una transformación que lo vincula, finalmente, con los felinos a los que ha dado muerte. La plática sostenida revela al interlocutor (y al lector) que ha conducido a sus compañeros humanos a las fauces de los jaguares. Como resultado de esta confianza y a partir del interés de atacar al visitante, el protagonista muere asesinado por el personaje con el que se desarrolla la supuesta conversación.

Comenzaré mi aproximación a “Mi tío el jagareté” con la revisión de la crítica sobre la obra de Rosa y en específico del cuento a analizar. Después revisaré los elementos dialógico-polifónicos del texto, considerando el cambio de la función del narrador que el texto propone. Para esto utilizaré la teoría del relato polifónico propuesta por Mijail Bajtín en *Problemas a la poética de Dostoievsky*, con las adaptaciones necesarias para el texto rosiano. Por último, recapitularé las tradiciones que constituyen los intertextos del cuento, y enlistaré las categorías trastocadas que ubican al personaje en la marginalidad.

Por motivos lingüísticos detallados en el primer capítulo, para el presente estudio utilicé la cuidada traducción de Valquiria Wey, si bien todas las citas fueron confrontadas con el original en portugués.

Al margen derecho de este trabajo aparece el emblema diseñado por Poty para acompañar a “Mi tío el jagareté”. Para una mejor apreciación del lenguaje



emblemático de Rosa, recomendando la lectura del artículo “Hermética y diseño en la obra de João Guimaraes Rosa”, de Alejandro Tapia, incluido en la bibliografía.



1. Las diferentes lecturas de “Mi tío el jagareté”

João Guimarães Rosa es uno de los autores iberoamericanos más prolíficos, publicados y leídos del siglo XX. Actualmente, por la complejidad de su obra es considerado como uno de los parteaguas de la literatura brasileña.

Como la mayoría de los autores innovadores, las primeras publicaciones de Rosa no fueron bien recibidas por la crítica en general:

La publicación de su primer libro (la serie de cuentos *Sagarana*) en 1946 causó enorme revuelo en el medio literario de la época, dividiendo la crítica en dos posiciones extremas: de un lado los críticos que se encantaron con las innovaciones presentes en la obra, sobre todo lo concerniente al lenguaje, expresando comentarios elogiosos, y del otro lado los que, aferrados a una visión del mundo más ortodoxa y fundamentados en el modelo todavía dominante de la narrativa de los años de 1930 (la llamada “novela de compromiso social”) condenaron de salida el libro por lo que calificaron de “excesivo formalismo” rotulando a su autor de experimentalista.

Esas posiciones de la crítica, tanto la apologética como la detractora, que reflejan en ambos casos su estrechez de visión por aprehender la obra a través de una perspectiva monocular y superficial (la obra es enfocada apenas en uno de sus aspectos aparentes), van a sufrir seria revisión más tarde, principalmente después de la aparición de *Grande sertão: Veredas*. Sin embargo, el registro de su reacción en el momento de la publicación de *Sagarana* sugiere dos aspectos de importancia fundamental, a saber: el sentido de ruptura que caracteriza la obra con relación a la tradición literaria brasileña todavía dominante, a pesar de los esfuerzos de la primera generación modernista; y su parentesco con otras obras también de ruptura que se estaban gestando o ya habían surgido en el contexto de otras obras vinculadas a la brasileña, como la hispanoamericana y la norteamericana, o, de una manera más amplia, en el propio *corpus* de la literatura occidental como un todo (Coutinho: 75-76).

Esta señalada complejidad ha permitido que la obra de Rosa sea clasificada de muchas maneras, desde el puro *formalismo* del que lo acusa su primer crítica detractora, hasta encasillarlo en los límites del Regionalismo. Sin embargo, la correcta apreciación de Rosa ha llegado tanto por la crítica brasileña —según lo



señala Eduardo Coutinho— como por su público directo. Fuera de Brasil su obra ha sido apreciada por especialistas y por otros artistas. Por ejemplo, en México uno de sus principales lectores y promotores fue Juan Rulfo, quien se vio directamente influido por la lectura del escritor brasileño.

“Mi tío el jagareté” apareció por primera vez en la revista *Senhor*, en marzo de 1961 y posteriormente en 1967, dentro de la colección *Estas estórias*, impresa en forma póstuma. Debido a esto, no es posible afirmar que se haya conocido su orden dentro del volumen que lo ha contenido tras la muerte de su autor, por lo que su correcta apreciación dentro de una obra total no ha podido ser definida.

Otro de los enigmas lo constituye la fecha de su escritura: no ha sido posible ubicarla con exactitud. Sobre este punto existen varias y diferentes tesis, pero en lo que todas coinciden es que se trata de uno de los primeros textos de Rosa. De ser esto cierto, el cuento, de por sí complejo, adquiere un nuevo nivel de lectura. Se trata del primer espacio en el que Rosa experimenta con un tipo de ejercicio completamente distinto al ofrecido por la narrativa brasileña hasta entonces. Retoma elementos de diversas tradiciones, como la inclusión de léxico característico a partir del Costumbrismo, el monólogo interno de la novela de principio del siglo XX, las imágenes plásticas del Modernismo, entre otras; sin embargo, João Guimarães Rosa da un paso más allá al crear una nueva perspectiva en la voz narrativa.

Si bien las diferentes posturas críticas concuerdan en el hecho de que su factura antecede a *Corpo de baile* y a *Grande sertão: Veredas*, hay otros que lo señalan mucho más atrás: “Identifico-me ainda [...] com o projeto riobaldiano de



palmeiar alguns cantos do grande sertão que se espraia pela obra desse autor e que é por ela cada vez mais alargado. Persigo algumas veredas iluminadas pelo **conto “Meu tio o lauaretê”, escrito em 1932** (Meneguelli: 22, las negritas son mías). Si bien, Meneguelli no ofrece ningún dato que verifique su afirmación, si replantea la posible fecha de elaboración del cuento.

Por otro lado, Walquiria Wey, señala que el cuento en cuestión no puede entenderse sin la lectura previa de *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias, publicada en 1949:

Guimarães Rosa tuvo sin duda la intención de dejar su testimonio sobre la relación del indio con la cultura del blanco, es decir, crear un relato indigenista, tradición escasa en la narrativa brasileña moderna, frente a la abundante y notable poesía y narrativa indianista del siglo XIX. La lectura de Asturias, a quien Guimarães Rosa conocía bien, sobre todo de *Hombres de maíz*, pudo llevar a una provocación a la que el brasileño respondió con la composición de esta narrativa. Creo que la provocación consistió en el experimento de Asturias, para ese relato en especial, de una convención poético-narrativa que colocaba la voz del narrador en un mundo cuyo centro era una escritura como la del *Popol Vuh*, con referentes no accesibles al lector occidental, a menos que, como ocurre en realidad, los acepte a través de una lectura poética (Wey: 15).

Este dato revela ya parte de la estructura y de la intención de Rosa al escribir “Mi tío el jagareté”. El cuento, igual que la novela del autor guatemalteco, no participa de la visión eurocentrista. La voz narrativa no encuentra ningún tipo de interferencia. Se vuelca directamente a lo largo del texto, y permanece ahí aún después de la desaparición del narrador.

Otro de los problemas que ha enfrentado este cuento ha sido la comprensión cabal del léxico. Al principio se creyó que el lenguaje con el que el



texto está escrito correspondía al *habla* de los jaguares. Haroldo de Campos en “El lenguaje del jaguaeté” señala:

[este cuento] representa, a nuestro modo de ver, el estadio mas avanzado de su experimento con la prosa. Se trata de “Mi tío el jaguaeté”. Si en *Gran sertón: Veredas* el lenguaje es el escenario móvil para el embate metafísico entre el hombre y el Demonio; si en un cuento como “Cara de Bronce” (de *Cuerpo de baile*) se puede vislumbrar una especie de prosa de la prosa o metaprosa, problema *mallarmeano* de maestro y discípulo (el viejo, que “hacia los cálculos”, y Grivo, que mandado por él, fue a buscar “el quien de las cosas”), aquí, en este Jaguaeté”, la prosa incorpora el “momento mágico o de la metamorfosis”, como quería Pound en el proyecto de sus *Cantares*, la prosa se hace el ámbito ovidiano donde se cumple la metamorfosis en acto (Campos: 19).

El momento mágico de la metamorfosis que señala De Campos refiere al análisis del léxico de un tipo de jerga sin significado, como una clase de ronroneos y rugidos propios del jaguar que el sobrino del jaguaeté había integrado en su lengua, mediante los cuales se comunicaba con los felinos y controlaba su capacidad licantrópica.

Este desatino en el análisis del léxico permeó como norma en las traducciones que se hicieron de este texto al italiano, francés, inglés, alemán y, por desgracia, al español. Sin embargo, el ensayo de Haroldo de Campos pone en perspectiva la posibilidad de que el habla del jaguaeté pudiera estar llena de significado:

Por eso, ya se entiende que en este texto de Rosa, además de sus habituales prácticas de deformación oral y renovación del acervo lingüístico (frecuentemente a base de raíces arcaicas o clásicas inyectadas de sorprendente vitalidad), prevalece un procedimiento con función no sólo estilística sino fabuladora: la *tupinización*, a intervalos, del lenguaje (Campos: 20).



Esta apertura que señala De Campos fue el punto de partida para la correcta lectura del texto. El señalamiento y la insistencia de la presencia constante de términos tupís, al grado de decir que el cuento está *tupinizado*, permitieron que una de sus principales lectoras se acercara de nuevo a “Mi tío el jaguareté”: Valquiria Wey, cuya traducción publicada en 2001 por el Fondo de Cultura Económica en el libro *Campo general y otros relatos*, resulta indispensable para todo lector hispanoamericano interesado en la obra de Rosa. En ella se incluye un glosario que consigna casi la totalidad de los términos desconocidos tanto para lusohablantes como para los receptores en español de Rosa:

Me pareció entonces que el alcance de la mezcla iba más allá de las frecuentes intromisiones en el portugués campesino de numerosas palabras y desinencias de inmediata connotación tupí. Que en realidad las interjecciones y onomatopeyas eran expresiones plenas de significado, generalmente en guaraní, lengua extinta hace más de un siglo en Brasil y en la cuenca del Río de la Plata. [...] concluí que Guimarães Rosa había compuesto todo un idioma, utilizando fragmentos de lenguas muertas, para darle consistencia a esta creación del imaginario literario de América, el indio constreñido a la fragmentación [...]. Como traductora, mi decisión fue respetar el misterio de este idioma casi secreto, y una vez que se trataba de una lengua extraña integrada al portugués, mantenerla tal cual, integrada también a la versión castellana. Por única vez me vi obligada, por esta misma táctica como traductora, y para mostrarle al lector lo que por mi lado había logrado entender de la lectura del texto, a hacer un glosario que intenta explicar todas las estrategias que el propio Guimarães Rosa desarrolló para mantenerse fiel a las reglas de estas lenguas extintas (Wey: 21).

Esta detenida explicación permitió, finalmente, ver el texto en su total complejidad lingüística y literaria, al mismo tiempo que marcó un nuevo momento en la comprensión no sólo de “Mi tío el jaguareté”, sino de la obra completa de Rosa.



Además, los paratextos incluidos en la selección de Wey permiten identificar de antemano las diferentes cosmovisiones que integra el discurso del protagonista de “Mi tío el jagareté”, y resaltan la capacidad de unificar, sin anular, las diversas vivencias que constituyen el sertón literario de João Guimarães Rosa.



2. Dialogismo

2.1. Monólogo y diálogos sugeridos

“Mi tío el jagareté” está construido a través de un discurso directo que simula el encuentro entre un narrador –el cazador de jaguares, *onceiro*, sobrino del jagareté– y un interlocutor sin identificar. Todo se enmarca en un diálogo por lo que podría considerarse que ninguna de las acciones ocurrió realmente. En esta obra el lenguaje es verdaderamente el que ordena y presenta tanto lo acontecido como las transformaciones sucedidas.

Sin embargo, propiamente, el diálogo no existe: la única voz audible es la del cazador, el sobrino del jagareté, mientras las acciones y las posibles preguntas del visitante sólo se escuchan repetidas en la única voz narrativa presente.

El tipo de registro al que el cuento se acerca, utiliza recursos propios de la entrevista o de la transcripción, pues, al eliminar por completo la voz del posible entrevistador, se obtiene una versión aparentemente más *pura*, cercana a la *objetividad*, en la que se evita la interferencia de las opiniones del interlocutor o del propio narrador/entrevistado: no se ahonda en las razones por las que el *onceiro* afirma que las cosas ocurrieron, sino que se acepta completamente lo dicho y su posible acción futura.

Esta forma narrativa imposibilita la presencia directa del interlocutor, porque la voz que es posible oír corresponde a la realización llevada a cabo por el narrador. Así, los posibles juicios a los que el lector accede no son otra cosa que



la síntesis del punto de vista de un tercero. Esto coincide con la definición bajtiniana del héroe del subsuelo:

El héroe del subsuelo está captando cualquier palabra ajena acerca de su persona, se está mirando en todos los espejos de las conciencias ajenas, conoce todas las posibles refracciones de su imagen en ellas; también conoce su definición objetiva, que es neutral tanto con respecto a la conciencia ajena como a su propia autoconciencia; toma en cuenta el punto de vista del "tercero". Pero también sabe que todas estas definiciones, tanto las parciales como las objetivas, se encuentran en sus manos y no lo concluyen precisamente por el hecho de que el mismo las conozca; él puede abandonar sus confines y volverlas inadecuadas. Sabe que la *última palabra* le pertenece a él y trata de quedarse con ella a como dé lugar para no ser quien ya es en la última palabra de su autoconciencia. Esta vive gracias a su conclusión, a su carácter abierto y no solucionado (Bajtín: 82).

Esta defensa surge de los recuerdos que persiguen constantemente al personaje. Consciente de las transgresiones cometidas, sus fantasmas se manifiestan constantemente en su habla:

El jaguar es mi pariente. Maté montones. ¿Usted sabe contar? Cuente cuatro, diez veces, ya ta: de ese montón pone cuatro veces. ¿Tanto? Cada uno que maté puse una piedrita en el guaje. En el guaje no cabe ni otra piedrita más. **Ahora voy a tirar el guaje lleno de piedritas al río. No quiero haber matado jaguares.** [...] Me dejaron aquí solito, yo ñun. Para trabajar de matar, de tigrero. No deberían. Ño Nuan Guede no debería ¿No sabían que yo soy su pariente? ¡Oh ho! ¡Oh ho! **Toy maldito, toy desgraciado, porque maté tanto jaguar, ¡¿por qué hice eso?! (Rosa, 2003: 415 y 421, las negritas son mías).**

La referencia al destino marcado por la maldición, resultado de los asesinatos cometidos con las especies de las que el sobrino del jagareté se siente y se sabe emparentado (los hombres y los jaguares), revela el momento en que el personaje se encuentra: perseguido por el pasado y deshecho por un presente tormentoso:



Pero aquello que sólo tiene sentido como un “antes” y un “después”, que se concentra en su momento, que sólo se justifica en tanto que un pasado o un futuro, o como un presente en su relación con el pasado o el futuro, no es esencial para él ni forma parte de su mundo. Es por eso que sus héroes no recuerdan nada, no tienen biografía en el sentido de algo pasado y totalmente agotado. Recuerdan de su pasado sólo aquello que no deja de ser para ellos el presente y que se vive por ellos como tal; un pecado no expiado, un crimen, un agravio sin perdonar (Bajtín: 49).

El habla del sobrino del jagareté recuerda todas las faltas que el personaje ha cometido. En sus palabras están insertas no sólo su conciencia, sino las de sus víctimas. Rememora todos los instantes de maltrato. La suya no es tanto una experiencia de vida, sino una serie de condiciones que lo marcaron: las maldiciones que sobre él pesan. No hay un momento de calma en el diálogo del sobrino del jagareté y su interlocutor, sino una batalla constante³.

Otra de las formas de enfrentar los pensamientos de los personajes, en este caso entre el sobrino del jagareté y el interlocutor, es abrir la conciencia hacia el exterior. De nuevo el monólogo refleja la apertura hacia el tercero, eliminando la posible interpretación que a partir de esta voz pudiera constituir la de un narrador tradicional. Así, se elimina la posibilidad de que alguien hable de las acciones del *onceiro*, es sólo él quien habla, únicamente es posible dirigirle las palabras que él decida escuchar y responder:

La autoconciencia del personaje en Dostoievski está plenamente dialogizada, en todo momento de su existencia está orientada hacia el exterior, se dirige intensamente hacia sí misma, hacia el otro, el tercero. Fuera de esta viva orientación hacia sí mismo y hacia el otro no existe tampoco la autoconciencia para uno mismo. En esta relación se puede decir que el hombre en Dostoievski es *sujeto de apelación*. No se puede hablar sobre él; sólo es posible dirigirse a él. Aquellas “profundidades

³ Contrario a lo que ocurre con Riobaldo en *Grande sertão: Veredas*, quien con su interlocutor va intercambiando experiencias y a quien le muestra todos sus conocimientos acerca del diablo, los hombres, el amor, etc.



del alma humana” consideradas por Dostoievski como el objeto principal de representación para su realismo “en el sentido superior” sólo se revelan en medio de una intensa exhortación. No se puede aprehender, ver y comprender al hombre interior haciéndolo objeto de un análisis imparcial y neutral, tampoco se le puede aprehender mediante una fusión con él, una empatía. Se le puede acercar y descubrirlo—o más bien obligarlo a descubrirse—mediante la comunicación con él, dialógicamente. Asimismo, sólo se puede representar al hombre interior como lo entendía Dostoievski representando su comunicación con el otro. Sólo en la comunicación, en la interacción del hombre con el hombre se manifiesta el “hombre dentro del hombre”, tanto para otros como para él mismo (Bajtín: 371).

Este tipo de discurso no anula la percepción de algún tercero, como podría pensarse inicialmente, sino, por el contrario, enfatiza la problemática del contacto con la otredad al reproducir literalmente el habla del narrador de la historia, de esta manera suprime las posibles interpretaciones erróneas que la visión del interlocutor pudiera añadir, como lo señala Arrigucci Jr.:

El esquema dramatiza ese contacto problemático con el otro, reproduciendo de forma mimética la situación del investigador que busca acceder a otra cultura, como un etnólogo improvisado y, de esa forma, se establece una especie de *antropología poética*, en la que la inmersión en el alma del hombre rural queda representada, al mismo tiempo, como proceso dialógico del esclarecimiento. En realidad, de este modo, se abre una especie de escenario dramático propicio para la confrontación y el debate de ideas, donde el *mythos* se vuelve *logos*, escenificación dramática en la que la trama narrativa se traduce en el discurso intelectual (Arrigucci).

Esto permite decir que el tipo de discurso narrativo de “Mi tío el jagareté” se ubica, directamente, en la definición de novela polifónica propuesto por Bajtín. Esta afirmación puede resultar aventurada a primera vista, pero un acercamiento a la estructura demuestra que esta interpretación no es errónea ni sobreestimada.

Uno de los fundamentos de la novela polifónica exige, como lo señala la etimología del término, la presencia de más de una voz, la existencia de diferentes



visiones que se opongan entre sí y den como resultado una idea más amplia de la realidad presentada y no solamente la que el autor señale como *válida* o *verdadera*, ya que: “la verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina entre los hombres que la buscan en el proceso de la comunicación dialógica” (Bajtín: 154).

Aparece aquí un fuerte problema con la definición bajtiniana y el cuento roseano: ¿puede afirmarse que un cuento como “Mi tío el jaguaraté” pueda equipararse a un texto polifónico? ¿Puede un monólogo considerarse dialógico o incluso, polifónico? Primero, veamos la dificultad para encasillar esta obra de Rosa; si bien por su extensión podría considerarse como un cuento⁴, no está completamente construido de esta forma.

Se debe establecer qué clase de monólogo se analiza. Si bien sólo es una la voz que se encuentra en el texto, no se trata de una reflexión, de una presencia del subconsciente o alguna de las otras funciones que tradicionalmente se asocian con el monólogo. En cambio, nos encontramos con un diálogo señalado, un diálogo en el que se escucha una sola voz que engloba a las demás; que incluye a su interlocutor, pero sin interiorizarlo, negarlo o sintetizarlo.

Una de las innovaciones de Rosa con esta técnica consiste en el valor dialógico añadido aun cuando se elimina por completo la voz del autor, pues al presentarse el texto completo como la recopilación del habla del protagonista por parte de su interlocutor mudo, el texto cobra un sentido completamente nuevo.

⁴ Aparece aquí una divergencia. El texto es tratado como cuento por la mayoría de los estudiosos. Sin embargo, Valquiria Wey se refiere siempre a él como una novela corta. Será necesaria una revisión de los géneros rosianos para establecer la correcta definición de “Mi tío el jaguaraté”.



Bajtín ha señalado que el discurso polifónico está subordinado a la conciencia del autor-narrador. Si bien la separación del narrador y del autor no está ya en duda – ni siquiera en casos como el discurso biográfico– Rosa da un paso más al eliminar por completo la voz del autor-narrador al poner la historia que se desarrolla y las voces de los diferentes personajes que participan en el texto en boca —pero no en conciencia— del sobrino del jagareté al principio y, con la muerte de éste, en la del interlocutor mudo.

En “Mi tío el jagareté” lo que se aprecia es la reinterpretación de todas las voces a través de la del onceiro. Las hablas de los otros personajes no son asimiladas ni neutralizadas por la conciencia del narrador-relator. En su voz se encuentran las palabras de los otros, las respuestas que se van generando surgen de las preguntas hechas por el interlocutor:

--¿Hum? Eh –eh... Sí. Sí señor. A-ha, si quiere entrar, puede entrar... Hum, hum. ¿Usted sabía que yo vivo aquí? ¿Cómo lo supo? Hum-hum... Eh. No, señor, *n't, n't...* ¿Su caballo, sólo ése? ¡lchi! El caballo ta manco, aguado. Ya no sirve. Achi... Pues sí. Hum, hum, ¿Usted vio este fueguito mío, de lejos? Ah, pues. Pase, usted se puede quedar aquí. Ha-ha. Esto no es una casa... Sí. Hubo. Creo que sí. No soy hacendado, soy vecino... Eh, tampoco soy vecino. Yo –por todas partes. Toy aquí, cuando quiero me mudo. Sí. Aquí duermo. Hum. ¿Ñen? **Usted es el que habla.** No señor...¿Usted va yendo o viniendo? (Rosa, 2003: 411, las negritas son mías).

El visitante, el que habla a través del onceiro, es el contrario, el adversario con el cual el sobrino del jagareté ha entablado una verdadera guerra a muerte. El silencio establecido por el visitante es el punto en el que se centra para defenderse y para iniciar su ataque. Los oponentes se han ya marcado, uno callado y



dadivoso, le ofrece al otro la cachaza que hará que su lengua no encuentre ninguna clase de freno, ni siquiera la voz de su interlocutor:

Como presença silenciosa, o senhor não representa uma ou outra objeção particular, mas preenche a função do *diabolus* da antigüidade (*diabolus* significa literalmente “aquele que destine”, daí “adversário”), isto é, a presença virtual do argumento do adversário, a possibilidade de uma articulação diferente do mesmo assunto que é a condição da conversa- do “*verter*” do assunto, da “matéria *vertente*”, que Riobaldo considera o objeto legítimo da sua fala (Rosenfield: 378).

El mismo problema surge cuando se pretende analizar *Grande sertão: Veredas*, también de Rosa, pues la novela posee el mismo modelo discursivo del que es germen “Mi tío el jagareté”. La narración comienza en el momento en que alguien se encuentra con el yagunzo Riobaldo y éste pretende explicarle su experiencia de vida en el sertón.

Ao tratarmos da relação de Riobaldo com o senhor em termos de “diálogo” e de “interlocutor”, não ignoramos o problema da tipologia das posições discursivas, isto é, a distinção entre autor, narrador e personagem e a entre diálogo, monólogo tradicional e monólogo interior, etc. O discurso direto dirigido ao senhor é permanentemente reatualizado pelas perguntas e suposições do narrador. Ele configura assim uma situação dialógica cuja particularidade consiste apenas na ausência de atualização da segunda voz, pelo silêncio do senhor. A posição do senhor silencioso está, no entanto, assegurada ao longo do texto, ele está ficcionalmente presente até o final do romance. Embora não adquira a plasticidade de um caráter individualizado e realista, o senhor não é algo negligenciável, cuja posição silenciosa nada significaria. O silêncio não é ausência, mas *presença negativa*; é como um “negativo” da presença falante de Riobaldo, de forma que ele e o senhor (como funções do discurso) correspondem-se na ordem da simetria invertida. À fala de Riobaldo “responde” o silêncio que punctua e inflexiona essa fala. O silêncio do senhor cumpre plenamente a função na conversa, uma vez que sua presença negativa abre um campo no qual a palavra pode inscrever-se (Rosenfield: 362).

Sin embargo, el análisis de “Mi tío el jagareté” no puede ir exactamente en este sentido, debido a la construcción de los personajes y de sus *interlocutores*.



Es muy diferente el comportamiento de Riobaldo al del sobrino del jagareté; aquél establece un trato de respeto y de admiración con su interlocutor, sin un desenlace terrible, y por lo tanto armónico; éste, el que aquí concierne, es un constante dialogo amenazador, el cual aumenta su grado de violencia hasta obtener el resultado fatal del desenlace:

[para Riobaldo, en *Grande sertão: Veredas*] seu tácito interlocutor não é para ele uma ameaça, mas um paciente escutador de histórias bem instalado na confortável residência do rapsodo, a apreciar o relato. O anfitrião sente orgulho por hospedar um doutor culto, e uma certa inveja sadia por querer ser ilustrado como o visitante, mas seus sentimentos são civilizados, adequados a uma convivência social obsequiosa. Por outro lado, a relação entre o narrador e o visitante de “Meu tio o lauareté” é de extrema tensão, que vai da fingida cortesia à franca hostilidade (Ottoni: 50).

La agresión, y la violencia, están presentes en todo el cuento. Disfrazado bajo una lengua inaccesible para el interlocutor, gruñidos, groserías, insultos complejos se esconden en el habla del sobrino del jagareté: “Se insultar, sé. ¡Yo insulto! *¡Tiss, n’t, n,t...!*” (Rosa, 2003: 421), en lo que parece el sonido amenazador emitido por un felino de lomo erizado a punto de atacar⁵. El deseo de desarmar al escucha es una de las primeras formas de eliminar la posibilidad de la agresión pero, a partir de la muestra de esta intención, la hostilidad se incrementa, lo que dará paso al violento final. Pero, además de esto, las ofensas se manifiestan también dialógicamente: “Usté no puede decir que yo maté jaguares, no puede. Yo, puedo. ¡No lo diga!” (Rosa, 2003: 415). Ambas conciencias se enfrentan una y otra vez a lo largo de todo el texto, y aunque no se tiene acceso a

⁵ Las onomatopeyas van del tierno ronroneo al gruñido: “interjecciones y expletivos, rezongos onomatopéyicos, se interpolan desde el principio del habla (“Hum? Eh-eh”... “A-ha”... “Hum, hum... “Hum, hum”... “n’t, n’t”... “lxe”... “Axi”... “Ha-ha””) (Campos: 20).



la voz del interlocutor, es finalmente su presencia lo que desata el habla del sobrino del jagareté, y sus acciones las que terminan con el discurso, el texto y la vida del protagonista.

2.2. Espacio y temporalidad

Contrario a los objetivos de la novela telúrica, en la que la geografía desempeñaba un papel tan importante que llegaba a considerarse como uno más de los personajes⁶, el paisaje de Rosa no es la principal preocupación, sino el plano en el que se desenvuelven las diferentes conciencias, donde los enigmas se esconden:

Quando Rosa começa a escrever, o sertão já é mais do que uma mera realidade geográfica. É o centro de uma das mais instigantes investigações antropológicas, que alçou essa região “marginal” para as regiões das especulações e das metáforas (Rosenfield: 49).

La intención de los textos de João Guimarães Rosa no es retratar o construir una identidad limitada a lo regional, a pesar de que en su obra se encuentran características abiertamente regionalistas, como la inclusión de léxico representativo y la descripción detallada del paisaje, la flora o la fauna. En el momento en que Rosa escribe sus textos, la literatura regionalista había construido ya un Brasil típico, los paisajes habían sido retratados y clasificados, los conquistadores habían trazado rutas y fundado las ciudades.

Os naturalistas e paisagistas foram os principais interlocutores dos primeiros esforços ficcionais brasileiros: a) na composição de paisagens nativas que exibem um Brasil quase só natureza, com vistas amenas a

⁶ Tal es el caso de las novelas *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, *La voragine* de José Eustasio Rivera y de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes.



exuberâncias vegetais, visões paradisíacas, tipos e costumes peculiares; b) na configuração de um narrador de ficção nos moldes de um viajante em constante deslocamento, que observa e registra as paisagens nativas com um olhar de fora, descolado do cenário; c) na própria definição da literatura brasileira como viagem obrigatória de descoberta do Brasil, onde o narrador tem a função de guia de uma expedição de caça às origens, raízes e essências da nacionalidade; d) e na sensação de desconcerto, consciente ou não, que acompanha, ao confrontar paisagens imaginarias e deslocamentos reais (Martins: 326).

Rosa no se maravilla de una tierra desconocida, sino que se encarga de representar un territorio inexplorado por la narrativa brasileña, un nuevo sertón físico y metafísico. De esta forma, refugia a sus personajes en lugares completamente secretos, inaccesibles para lectores inexpertos⁷. A pesar de lo anterior, la construcción del espacio pudiera parecer irrelevante, porque el autor se centra por completo en los discursos de las diferentes voces que se encuentran en el texto. Esto corresponde a las necesidades del discurso polifónico, ya que para que el dialogismo pueda darse, es necesario que los diferentes personajes se encuentren en un plano ya establecido. La espacialidad precede al tiempo porque lo importante es el instante en que las voces se encuentran, el momento en que el diálogo comienza, como lo señala Bajtín:

Dostoievski, en oposición a Goethe, se inclinaba a percibir las etapas mismas en su *simultaneidad*, a *confrontar* y a *contraponerlas* en vez de colocarlas dramáticamente en un proceso de formación. El entender el mundo, significaba para él pensar todo su contenido como simultáneo y *adivinar las relaciones mutuas de los diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento*. Esta pertinaz tendencia a verlo todo como algo coexistente, a percibir y a mostrar todo junto y simultáneamente, como

⁷ Por ejemplo, por tratarse del sertón mineiro, se puede establecer que el río al que hace constantes referencias es el río São Francisco: "Com 2.800 km de extensão, e drenando uma área de aproximadamente 641.000km², o rio São Francisco nasce no estado de Minas Gerais, na Serra da Canastra, desemboca no Oceano Atlântico, entre Sergipe e Alagoas [...] atravessa regiões com condições naturais das mais diversas. As partes extremas superior e inferior da bacia apresentam bons índices pluviométricos, enquanto os seus cursos médio e sub-médio atravessam áreas de clima bastante seco [como el sertón]" <http://www.transportes.gov.br/bit/hidro/GRIOSAOF.HTM> (03 de junio de 2009).



en el espacio y no en el tiempo, lo lleva a que incluso las contradicciones y las etapas internas del desarrollo de un solo hombre se dramaticen en el espacio, obligando a sus héroes a conversar con sus dobles, con el diablo, con su *alter ego*, con su caricatura (Bajtín: 48).

No por esto el espacio queda reducido a un pretexto. Siempre es necesario delimitar el lugar donde los personajes se ubican, donde la diégesis ocurre. Para João Guimarães Rosa el espacio casi siempre ya está dado⁸; por lo que no es necesaria una descripción detallada del paisaje, ni de los senderos o las rutas. Los nombres de las ciudades no están precisados ni se señala una geografía específica. Esto corresponde al sentido con el que los textos se construyen: paisaje, flora y fauna no representan enigmas para los personajes. Ellos son parte del sertón y, por lo tanto, no existe escondrijo o detalle que desconozcan:

Nas culturas boieiras, a natureza não é uma presença estranha, mas ponto de referência para a vida. Os vaqueiros detêm um profundo conhecimento da natureza, não só do gado mas de todas as plantas, bichos, rios, montanhas... sua percepção dos seres naturais é parte integrante da vida, como “fonte de informação, fruir de companhia e garantia da sobrevivência”. Os vaqueiros conhecem os movimentos dos rios e seus esconderijos subterrâneos; interpretam os desenhos das nuvens e as tonalidades do céu; lembram de estórias fabulosas sobre bichos e lugares misteriosos; descrevem os animais em minúcia, precisando suas cores e hábitos; imitam os cantos dos pássaros; reconhecem cada árvore do mato, suas folhas, flores e frutos (Martins: 328).

⁸ La obra de Euclides da Cunha *Os sertões* (*Los sertones*) se considera como uno de los precedentes en la literatura brasileña. Esta obra ha sido utilizada como referente para una variedad de textos latinoamericanos, como *La guerra del fin del mundo* del peruano Mario Vargas Llosa, entre otros. En *Os sertões* se plantea por primera vez un territorio inexplorado por la literatura brasileña, y como texto fundador, es una de las fuentes necesarias para analizar la obra de Guimarães Rosa: “Rosa prolonga e reelabora, no registro romanesco, certas inovação [sic] de *Os sertões*. Nesse ensaio, Euclides da Cunha consagrou a fusão do relato realístico, situado entre o testemunho ocular e a análise científica, com as estratégias da narrativa romanesca” (Rosenfield: 179). Es necesario señalar que la obra de Rosa no se refiere por completo al sertón que retrata Da Cunha, sino al que se ubica al noreste del estado de Minas Gerais. *Os sertões* refieren a un territorio más amplio y denota la existencia de más de un sertón.



El *topos* es el pretexto para el desarrollo del diálogo, el sitio donde los personajes enuncian su conciencia. Por lo tanto, el espacio no es ya uno de los personajes a modelar, uno de los seres que sea necesario delimitar. En cierta manera el sertón es ilimitado, representa las posibilidades del mundo, retrata todos los escenarios posibles. Convive ahí la sociedad sertanera entera:

Mas esses são apenas os pontos de partida da narrativa rosiana. Esta procura ultrapassar, com a figura do sertanejo imaginário ou poético, tanto as sutilezas cosmopolitas européias como também o viés satírico de Machado que visa à crítica do *establishment* urbano do Brasil. A simplicidade do solitário sertanejo abre a possibilidade de um novo e fértil diálogo entre culturas heterogêneas. E essas conversas entre homens de extração cultural, geográfica e social muito diversa dá [sic] lugar a uma reflexão sobre as possibilidades de transcender limitações. Os entraves materiais, sociais e culturais que formam o pano de fundo das narrativas rosianas tornam-se figuras das limitações humanas universais— da morte e do mal (Rosenfield: 121).

Rosa se propone retratar el mundo entero, por lo cual los preceptos estéticos del regionalismo no resultan pertinentes para su obra, ni para su análisis. En el sertón se buscan revelaciones, se busca la esencia del bien, la existencia del mal. Los habitantes son expertos en la naturaleza que los rodea, pero se desconocen a sí mismos y a la conciencia de los otros. En la obra, el principal recurso para acceder al otro es el diálogo constante.

El sertón es el espacio del descubrimiento metafísico. Es el lugar donde los recuerdos afloran y se vuelven presentes⁹, ahí los hombres se prueban a sí mismos y se enfrentan con sus demonios. De la misma manera que se relata en los evangelios, cuando Cristo se interna en el desierto y vence a Satanás:

⁹ Por ejemplo, Soropita, el protagonista de *Danlalan*, quien transita del pueblo de An a Andrequicé —en pleno sertón mineiro— se encuentra constantemente tentado por los recuerdos del pasado que comparte con su esposa Doralda, una exprostituta. Al final en un anticlímax, Soropita muestra el alcance terrible de sus celos.



Entonces fue llevado Jesús por el Espíritu al desierto para ser tentado por el diablo. Y habiendo ayunado cuarenta días y cuarenta noches, al fin tuvo hambre. Y acercándose el tentador, le dijo: Si eres hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en pan, pero él respondió diciendo: Escrito está: «No sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios». Llevole entonces el diablo a la ciudad santa, y poniéndole sobre el pináculo del templo, le dijo: Si eres hijo de Dios, échate de aquí abajo, pues escrito está: «A sus ángeles encargará que te tomen en sus manos para que no tropiece tu pie contra una piedra». Díjole Jesús: También está escrito: «No tentarás al Señor tu Dios». De nuevo lo llevó el diablo a un monte muy alto, y mostrándole todos los reinos del mundo y la gloria de ellos, le dijo: Todo esto te daré si de hinojos me adorares. Díjole entonces Jesús: Apártate Satanás, porque escrito está: «Al Señor tu Dios adorarás y a Él solo darás culto». Enonces el diablo lo dejó, y llegaron ángeles y le servían (Mateo 4:1-11).

En seguida el Espíritu lo empujo hacia el desierto. Permaneció en él cuarenta días tentado por Satanás; y moraba entre las fieras, pero los ángeles le servían (Marcos 1: 12-14).

Al hacer esto, Rosa trastoca la esencia del sertón y lo transforma en el espacio sagrado del enfrentamiento. Los hombres se someten a las pruebas que el entorno les ofrece. Así, el habla entre los hombres se convierte en un diálogo enriquecedor, pues cada personaje ofrece su propia visión del mundo. En caso contrario, al concentrarse en el monólogo dialógico, los hombres presentan tanto su experiencia de vida como las pruebas a las que ésta los ha sometido. Igual que en el desierto bíblico los sertaneros relatan las tentaciones que se les han presentado y las respuestas dadas.

Se suma a esto el origen etimológico de la palabra sertón; si bien no existe un acuerdo sobre la verdadera raíz del término, uno de los más aceptados es el que lo relaciona directamente con la palabra *desierto*, pero no con cualquier tipo de territorio desértico, sino con uno verdaderamente amplio y grande:



De etimología controversial, a palavra sertão aparece nas primeiras cartas dos jesuitas no século XVI, utilizada para designar a área oposta àquella conhecida na época, o litoral colonizado. Desse modo, o interior do continente, como todo território desconhecido, foi preenchido de uma significação ambígua, de atração e repulsa, lugar do maravilhoso e do tenebroso [...]: lugar de riquezas, monstros, tentações e demônios [...], espaço de imprecisão, de extensões infinitas, imenso vazio, deserto, desertão [...] (Ferreira: 15).

El gran desierto, de nuevo, es el lugar de búsqueda, el espacio ideal para el enfrentamiento, el lugar donde los sertaneros se prueban como humanos. Los desplazamientos de los personajes a través de estos espacios se convierten en viajes iniciáticos, pruebas de su verdadera condición de hombres.

En la mayoría de los textos rosianos, la acción se desarrolla en lugares apartados de los centros urbanos: poblaciones en medio del sertón, a orillas de ríos inoñbrados¹⁰ o en espesores selváticos.

El espacio en “Mi tío el jagareté” se ubica en medio de la selva, sin más especificaciones de las que, difícilmente, se puedan deducir a partir de los detalles geográficos descritos por el narrador protagonista de la historia. Así, el plano donde se sitúa no es otro sino el imaginario salvaje de la selva: el lugar más alejado de los centros urbanos en donde aún la naturaleza se mantiene completamente indomable¹¹. No existe huella de la presencia humana, a no ser de las viviendas en las que se alojan los escasos habitantes.

¹⁰ Por ejemplo en “La tercera orilla del río”, texto en el que, a pesar de que la historia se desarrolla por completo en un río, éste jamás es nombrado o caracterizado, marcando así su mayor grado de misticismo.

¹¹ Este mismo tema es utilizado por Jorge Amado en *Gabriela clavo y canela*, sólo que en esta novela la explicación está incluida en el texto: “El “coronel” Manuel das Onzas –así llamado porque sus plantaciones estaban casi en el fin del mundo, donde, según decían y él confirmaba, hasta tigres [aún] rugían” (Amado: 19).



Con la choza continúa la constricción a un grado menor; de la inmensidad y la carencia de fronteras que representan el sertón y la selva se entra, de pronto, casi de golpe, al lugar cerrado que simboliza la cabaña. En ella se concentran todos los misterios que la rodean. Al contrario de lo que pudiera imaginarse no es un freno para ellos, sino el punto en el que se potencian, al convertirse en un eco del exterior.

Si el sertón o la selva representan el lugar donde el hombre es tentado o seducido por lo extraño o por el mal; la choza es el ámbito donde se enfrentan directamente los hombres. La relación narrador-interlocutor no comienza sino en el instante en que las voces literarias se encuentran en el espacio cerrado de la choza.

Uno de los aspectos más interesantes del raquíptico refugio es la capacidad polifónica que posee. Desde el principio, es en él donde el diálogo se inicia y se concentra. Pero, el punto más revelador es la función que representa con los sonidos del exterior. En la choza los sonidos son apreciados verdaderamente. El narrador los recupera y los explica revelando, tanto al visitante como al lector, parte de los misterios que la selva esconde:

Ña-hem, no es ruido de jaguar. Ruido de anta, enseñándole a su cachorro a nadar, hay muchas antas por aquí. Carne muy buena. En días de calor el anta se pone a pensar, sabe de todo dentro del agua. ¿Ñen? Eh, no, jaguar pinima come anta, come todas. El anta no pelea, el anta corre huye [...] **Cuando pinima salta sobre el anta, la mata en seguida, ya la mató. El jagareté la sangra. ¡ui, noche clara, buena para que el jaguar salga a cazar!** (Rosa, 2003: 435, las negritas son mías)



La selva y su discurso se vuelven presentes en la choza sólo por medio del monólogo dialógico del narrador. Ésta es entonces un espacio de duelo, el lugar donde dos conciencias se enfrentan directamente y por medio del diálogo comienzan a presentarse, ya sea para conocerse, o para enfrentarse, como sucede en este texto.

Un aspecto a resaltar de la choza es su capacidad de ofrecer aislamiento. Se trata de un espacio cerrado en medio de la inmensidad del bosque, el llano, la selva, o en este caso, el sertón. La construcción concentra, así, las características de individualidad de los seres que la habitan o que la visitan:

La cabaña del ermitaño [...] es la soledad centrada. En el país de las leyendas no hay cabaña medianera. El geógrafo puede traernos, de sus lejanos viajes, fotografías de aldeas compuestas de cabañas. Nuestro pasado legendario trasciende todo lo visto, todo lo que hemos vivido personalmente. La imagen nos conduce. Vamos a la extrema soledad. El ermitaño está *solo* ante Dios. Su cabaña es el anticipo del monasterio. En torno a esa soledad centrada irradia un universo que medita y ora, un universo fuera del universo. La cabaña no puede recibir ninguna riqueza de “este mundo”. Tiene una feliz intensidad de pobreza. La cabaña del ermitaño es una gloria de la pobreza. De despojo en despojo, nos da acceso a lo absoluto del refugio (Bachelard: 92).

El refugio coincide con todos los despojos que el narrador ha padecido, y éstos lo han transformado en el ser intermedio que es ahora. Además, cuando el *onceiro* revela que él ha sido el creador de la soledad que rodea a la choza en que se encuentran, se muestra también su habilidad para extender su territorio, su potestad como hombre-jaguar.

En “Mi tío el jagareté” el *onceiro* relata al interlocutor todas las pruebas que la selva le ha ofrecido al igual que la forma en que ha salido librado de éstas; y, aunque no lo señala abiertamente, insinúa la presencia del diablo en la



naturaleza, como una prueba de la existencia del mal y como justificación de sus acciones¹².

En la selva se refugian todos los animales con los que se siente relacionado, al grado que conoce la ubicación específica de cada uno de los jaguares, los nombres, los escondites.

Por otro lado, el momento en que la entrevista ocurre es uno de los aspectos que propician la apertura dialógica del narrador. La noche en que el viajante se encuentra con el narrador es el instante idóneo para las revelaciones:

En la noche todo desaparece. Es la primera noche. Allí se aproxima la ausencia, el silencio, el reposo, la noche; [...], el que duerme no lo sabe, el que muere va al encuentro de un morir verdadero, allí se acaba y se realiza la palabra en la profundidad silenciosa que la garantiza como su sentido.

Pero cuando todo ha desaparecido en la noche, “todo ha desaparecido” aparece. Es la *otra* noche. La noche es la aparición del “todo ha desaparecido”. Es aquello que se presiente cuando los muertos pasan por el fondo de la noche, cuando el fondo de la noche aparece en los que han desaparecido. Las apariciones, los fantasmas y los sueños aluden a esa noche vacía. Es la noche [...] en que la oscuridad no parece bastante oscura, la muerte nunca bastante muerte. Lo que aparece en la noche es que aparece la noche, y lo extraño no proviene sólo de algo invisible que se haría ver al abrigo y al pedido de las tinieblas: lo invisible es entonces lo que no se puede dejar de ver, lo incesante que se hace ver. El “fantasma” está allí para ocultar y apaciguar el fantasma de la noche. Los que creen ver fantasmas son los que no quieren ver la noche, los que la llenan con el espanto de pequeñas imágenes, la ocupan y la distraen fijándola, deteniendo el balanceo del eterno recommienzo (Blanchot: 153).

Se trata, en el cuento, de una noche mágica: “¿Quiere salir afuera? Puede ir. Vea la luna cómo subió: con esa luz de luna tan grande están cazando, noche clara. En noche negra no cazan; sólo en la tardecita al oscurecer, y cuando llega

¹² El tratamiento del diablo en este cuento manifiesta el grado de antecedente que el texto posee en relación a *Gran sertón: Veredas*. En esta novela, la existencia y la influencia del demonio en las acciones humanas es una de las grandes reflexiones que lleva a cabo el protagonista, Riobaldo: “Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! —é o que digo. O senhor aprova?” (Rosa, 1979: 11).



la madrugada” (Rosa, 2003: 424). La luna ha sido tradicionalmente interpretada como un elemento que origina y simboliza el cambio constante y también el conocimiento secreto, propio de los iniciados en un tema determinado “la luz del Sol es conocimiento directo. La luz de la *Luna*, en cambio, es el conocimiento reflejado, adquirido mediante especulaciones” (Biedermann: 280). Otra característica de la luna que se asocia con el engaño es la inconstancia con la que aparece en el cielo. El cambio de sus fases hizo que en la Antigüedad fuese denominada como mentirosa. De la misma manera, con cada trago de cachaza el sobrino del jagareté modifica sus versiones de lo sucedido: “el surgir y desaparecer, así como el continuo reaparecer en una nueva forma, constituye un profundo símbolo de la idea de «morir y renacer» (Biedermann: 277). La conjunción de los contrarios es una constante en la luna¹³ y en licántropo como símbolo, posee la potencia que origina el cambio de estado y, como se ha advertido, engloba el poder unificado de los opuestos en un solo cuerpo.

La noche iluminada por la luna, al igual que el alba y el ocaso, representan momentos de cambio y de enfrentamiento. En el texto éste no se centra en un solo punto, pues existe paralelamente en diferentes planos. El diálogo es fuertemente agresivo. La intimidación del narrador al interlocutor se repite a lo largo de todo el cuento:

¹³ En otro tiempo la naturaleza humana era muy diferente de lo que es hoy. Primero había tres clases de hombres: los dos sexos que hoy existen, y uno tercero, compuesto de estos dos, el cual ha desaparecido conservándose sólo el nombre. [...] se llamaba andrógino, porque reunía el sexo masculino y el femenino. [...] La diferencia, que se encuentra entre estas tres especies de hombres, nace de la que hay entre sus principios: El Sol produce el sexo masculino, la Tierra el femenino, y la Luna el compuesto de ambos, que participa de la Tierra y del Sol. [...] Los cuerpos eran robustos y vigorosos y de corazón animoso, y por esto concibieron la atrevida idea de escalar el cielo y combatir con los dioses (Platón: 362).



El jaguar acosado se vuelve demonio, se sienta en el suelo, rompe palos, despedaza. Se levanta de pie. El que llega, está destrozado. Eh, golpe de mano de jaguar es peor que un macanazo... ¿Usted vio la sombra? Entonces usted está perdido...Ah, ah, ah... A -a -a -a... **No tenga miedo, aquí estoy** (Rosa, 2003: 419, las negritas son mías).

La confianza que el narrador intenta ofrecerle al interlocutor, ejerce el sentido contrario. Las llamadas a relajarse y a tranquilizarse se repiten a lo largo de todo el cuento, pero siempre son desatendidas. Mientras estas invitaciones suceden, el interlocutor no deja de amenazar al *onceiro* con la presencia del arma:

¿Quiere ver? No tire con ese revólver suyo. Epa. ¿Quién sabe y su revólver está panema, ha? Deje ver. Si está panema, yo lo arreglo... ah, ¿no quiere? ¿Me deja agarrar su revólver? Usted ya cerró los ojos tres veces, ya abrió la boca, abrió la boca. ¿Si le cuento más se duerme? (Rosa, 2003: 433)

En este punto la relación dialógica ha cobrado tanta fuerza, que en el monólogo del sobrino del jagareté se vuelven presentes cada vez más los movimientos y las actitudes del interlocutor. El violento desenlace es ya evidente pues, conforme el cuento ha avanzado, ha aumentado la agresividad verbal del narrador, como las acciones amenazantes del interlocutor.



3. Transformación

3.1. Tradiciones diversas

Fiel a su tendencia de esconder y mezclar sus fuentes y los intertextos que utiliza para la construcción de sus textos, en “Mi tío el jagareté”, João Guimarães Rosa aplica este recurso de manera precisa. En el cuento se incluyen referencias clásicas, folclóricas y anecdóticas. Para ello, el autor funde en este texto diferentes tradiciones con el mismo referente: el cambio de hombre en un punto medio entre el humano y la bestia. Si bien, la tradición tiene por excelencia la transmutación en lobo, ya completa como en las fuentes clásicas, ya a medias como en las tradiciones modernas (lo que implica el conservar la inteligencia humana); para el texto no resulta pertinente la transformación en lobo, básicamente, por una razón: en Brasil estos animales no existen. Sin embargo, la ausencia de estos cánidos no imposibilita la licantropía en el cuento. Ésta se cumple con un referente distinto, el jaguar.

Una de las primeras alusiones en la obra rosiana es la de los mitos clásicos, los cuales aparecen tan integrados que resulta casi imposible reconocerlos. En “Mi tío el jagareté” se trata del mito de Licaón. Éste se considera la primera de las historias de hombres lobo y le presta el nombre a cualquier clase de cambio de la forma humana a la de un animal. Con base en Ovidio, Zeus, en su avatar de viandante llega a Arcadia y es convidado a un banquete en el cual, a modo de broma macabra, se le sirve carne humana; en castigo, condena al rey Licaón y todos sus descendientes a deambular como lobos salvajes:

Entonces me introduzco en la mansión y en el inhóspito palacio del tirano arcadio cuando al atardecer el crepúsculo traía la noche. Di



muestras de que había llegado un dios, y el vulgo había empezado a orar: Licaón en primer lugar se burla de las piadosas plegarias, después dice: “pondré a prueba con un diáfano experimento si este es un dios o un mortal; y la verdad no será puesta en duda” Maquina destruirme durante la noche pesado por el sueño con una muerte inesperada: le agrada esta comprobación de la verdad. Y no se sintió satisfecho con ello: cortó con la espada la yugular de un rehén enviado desde el pueblo de los Molosos y los miembros así medio muertos en parte los ablanda en agua hirviente, en parte los asa puestos al fuego. Tan pronto como colocó esto en la mesa, yo, con una llama vengadora, abatí la techumbre contra un hogar digno de su dueño; el huye aterrorizado y, alcanzando el silencio del campo, lanza aullidos y en vano intenta hablar; su cara concentra de él mismo la rabia y hace uso de su acostumbrado deseo de matanza contra los animales y todavía ahora se alegra con la sangre. En pelaje se transforman sus vestidos, en patas sus brazos: se convierte en lobo y mantiene rastros de su antigua figura; el pelo cano es el mismo, la misma la violencia de su semblante, sus ojos brillan igual, la imagen de fiera es la misma (Ovidio: 205).

El cuento posee la misma estructura. El espacio en “Mi tío el jagareté” se ciñe, como en la mayoría de los cuentos rosianos, a un lugar alejado de cualquier centro urbano. La acción se ubica en poblaciones en medio del sertón, a orillas de ríos cuyo nombre no se esclarece o, como en esta historia, en medio de la selva sin más especificaciones que las que, difícilmente, se puedan deducir a partir de la geografía descrita en la historia. El *topos* donde el cuento se desarrolla coincide, con Arcadia, por estar alejada y ser casi inaccesible. La historia comienza en el momento en que un viajante se encuentra con el personaje-narrador. Su visita desencadena el monólogo-testimonio en el que se contiene la historia. Al igual que en el mito, el viajante es convidado por el dueño del hogar a probar la comida propia del lugar. En repetidas ocasiones se indican los animales con los que los distintos platos han sido preparados, los ingredientes con que han sido adobados:

¿Usted quiere comer? Hay carne, yuca. Eh, oh, harina de yuca con carne. Mucha pimienta. Sal no tengo. Ya no hay. Lo que huele bien, bonito, es la carne. Oso hormiguero que yo cacé. ¿No come? El oso



hormiguero es muy bueno. Hay yuca, piloncillo. Puede comérselo todo, mañana cazo más, mato un venado [...]. Usté cómallo, la yuca no tiene oso hormiguero. Yuca con carne buena, de armadillo, tatú-hu. Yo lo maté. No se lo quité al jaguar. Los animales pequeños no los guardan: se los comen enteritos, todo él. Mucha pimienta (Rosa, 2003: 413-414).

Debe observarse la conducta del viajero. Éste no acepta nunca la invitación a compartir el alimento convidado. Incluso se advierte un desprecio por lo preparado. Su misión es la indagación de lo sucedido a los otros hombres que habitaban la región y, finalmente, la aplicación del castigo al personaje transgresor. Así, resulta evidente la relación entre el Zeus viandante y este viajero que, al igual que el dios griego, ejerce el castigo por medio de un trueno, en este caso la explosión de la pólvora.

De regreso al personaje, existe la mención a una condición de infelicidad, una especie de maldición, constantemente repetida, y reafirmada por el término *caipora*: “¿Cómo iba a querer matar a María-María? Además por este tiempo yo taba triste, triste, yo aquí solito, yo ñun, y más triste y caipora de haber matado jaguares, estaba amuinado” (Rosa, 2003: 428). Esta clase de maldición es la entrada a una costumbre también occidental, pero más cercana a la herencia mestiza de Brasil.

Así, aparece uno de los elementos folclóricos del cuento, una clase de ser fantástico, propio de la oralidad brasileña, e incluso argentina, llamado *lobisome*. Si bien este término jamás es referido a lo largo de la trama, las características de este ser legendario son cumplidas, en general, por el personaje.

La primera información que se conoce del *lobisome* fueron recopiladas por el Naturalista, etnólogo y folklorista, Juan Bautista Ambrosetti, en un artículo publicado en 1896. Comienza citando unos versos, oídos en



Brasil: *Dentro do meu peito tenho/Uma dor que me consumé;/Ando comprindo o meu fado/En trages de lobisome*: los versos anteriores, que oí cantar una vez en la provincia de Río Grande del Sur a un paisano, en un baile, me llamaron fuertemente la atención, sobre todo la palabra «lobisome», cuyo significado traté de averiguar. Mucha extrañeza causó mi pregunta sobre una cosa tan sabida por allí, y a fuerza de insistencia, conseguí que se me diera la siguiente explicación: El ser *lobisome* es condición fatal del séptimo hijo varón seguido, y, si es la séptima hija mujer seguida, será en vez bruja.

El *lobisome* es la metamorfosis que sufre el varón en un animal parecido al perro y al cerdo, con grandes orejas que le tapan la cara y con las que produce un ruido especial. Su color varía en bayo o negro, según sea el individuo blanco o negro.

Todos los viernes, a las doce de la noche, que es cuando se produce esa transformación, sale el *lobisome* para dirigirse a los estercoleros y gallineros, donde come excrementos de toda clase, que constituyen su principal alimento, así como también las criaturas no bautizadas. [...] Los brasileños, no obstante, van a incluir como disipadoras de la transformación otras circunstancias; por ejemplo, ser hijo del adulterio o del incesto, ser el primer varón nacido después de una serie de siete mujeres y sufrir distintas enfermedades (paludismo, anemia, etc.). En este último caso, el licántropo, claro, necesita sangre ajena para recuperar la salud perdida. A la lista de posibles agravantes conviene sumar la excomunión de los padres.

El *lobisome* brasileño puede volver a su antigua condición de hombre si se lo hiere hasta hacerlo sangrar. En ese momento se hará presente el diablo para lamer la sangre derramada. Ahora bien, quien lo libere no debe dejarse mojar por la sangre de la bestia o se seguirá sus pasos, iniciando un nuevo ciclo (Fondebrider: 307-308).

Desglosada esta tradición se aprecia cómo el personaje siempre padece sus transformaciones una vez que el sol se ha puesto, e igualmente, su necesidad por la esencia del animal, la cual encuentra en los fluidos: desde la sangre hasta las secreciones, en este caso el orín y los excrementos, de la misma forma que el *lobisome* lo hace :

Por la noche me inquietaba, no sé nada, dando vueltas de un lado para otro, no podía dormir, no; que empezaba y no acababa, no sabía, como es, no sabía. Me dieron ganas... ganas locas de volverme jaguar, en lo oscuro de la madrugada... Rugía callado dentro de mí... Tenía las uñas...había una soroca sin dueño, de un jagareté-pinima que maté, para allá me fui. Su olor taba todavía fuerte. Me acosté en el suelo (Rosa, 2003: 442).



El acostarse en el suelo implica la apropiación de la esencia del jaguar, de la misma manera en que el monstruo descrito por el folclor se impregna con el hedor del excremento de los animales. Los asesinatos cometidos por hombre-jaguar en el momento de su transformación se explican como consecuencia de la maldición que lo persigue por haberse contaminado con la esencia del jaguar con el que peleó a muerte:

Sí señor, unos ya me agarraron. Se comieron un pedazo de mí, vea. No fue aquí en los sertones. Fue en el río de allá, en otra parte. Los otros compañeros equivocaron el tiro, les dio miedo. Eh, la pinima-rama-ancha se puso en medio; rodó con nosotros, todos. Enloqueció [...] rayó esta cruz en mi frente, rasgó mi pierna, la uña vino honda, desgarró, musuruca, hace herida mala. Uña venenosa, no es afilada fina, no, por eso destroza, enferma. El diente también [...]. Quería despedazarme, pero ya estaba cansado, había gastado mucha sangre. Le agarré la boca, ya no podía morder. Arañó mi pecho, de este lado y no tengo tetilla. ¡Fue con tres manos! ¡Rajó mi brazo, mis espaldas, murió agarrado a mí, de las cuchilladas que ya le habían dado, derramó toda la sangre (Rosa, 2003: 426).

Así, el personaje maldito, no sólo por el hecho de haber asesinado a la especie con la cual se siente identificado, se ve forzado a repetir el derramamiento de sangre, pero esta vez de sus congéneres humanos: “De pronto, me dio aquel frío, frío, aquel, se me torció la pierna... Eh después no sé: desperté –taba en la casa del veredero, era por la mañana tempranito. Yo taba en barro en sangre, las uñas todas rojas de sangre” (Rosa, 2003: 452).

Ahora, en deuda con ambas especies, su destino es aún más incierto. Se ha eliminado cualquier posibilidad de reincorporarse con los hombres o de integrarse a los jaguares. El personaje vive sólo del recuerdo de su tiempo entre



los hombres y del cariño atribuido a la hembra de jaguar María-María. Imposibilitado el camino de retorno, la única solución es la misma que se ofrece para el *lobisome*: intentar ser purificado por el desangramiento, dándole un nuevo significado a las acciones del visitante. Su actuar corresponde tanto con el intento de reconvertirlo en hombre como con en el modo de protegerse a sí mismo. Así, “en ese exacto instante se percibe que el interlocutor virtual toma conciencia de la metamorfosis y, para escapar a convertirse en pasto de onza, está disparando contra el hombre-jagueté el revólver que su suspicacia mantuvo cargado durante toda la conversación” (Campos: 21).

Finalmente, se incluye el aspecto anecdótico, como lo señala Valquiria Wey en el prólogo a *Campo general y otros relatos*. Es sabido que Rosa gozaba de deambular por el sertón mineiro en su calidad de médico, haciendo innumerables investigaciones y recopilaciones; y cuando se encontraba lejos de Brasil escribía cartas en las que solicitaba detalles minuciosos del paisaje y de las costumbres sertaneras. Por medio del testimonio se integra al cuento el aspecto antropológico:

casualmente en 1983 [...], Darcy Ribeiro, que no había leído aún “Mi tío el jagueté”, me comentó, [...] cómo el obsesivo escritor lo acosó durante meses para que reuniera y le contara historias de “*onceiros*” que hubiese oído en su infancia en Minas y en sus años de antropólogo de campo. Decía Darcy que lamentaba sobre todo haberle contado una historia, que le parecía genial, verdaderas todas, en la que el cazador, perdida el alma, se había subido a un árbol para escapar de la furia del animal, que terminó por comerle un pedazo de nalga (Wey: 17).

Esta introducción integra el valor sobre lo regional que João Guimarães Rosa realiza. Los tigreros existen y su condición de seres marginales es reconocida. Relegados en haciendas en medio de la selva, muchas veces



terminan por ser olvidados por quienes los contrataron, sin esperanzas de volver a ser contactados por otros hombres: “¿Usted sabía que yo vivo aquí? ¿Cómo lo supo?” (Rosa, 2003: 411), pregunta el *onceiro* completamente sorprendido de aún ser recordado por otros en el momento en que se encuentra con el visitante.

3.2. La hibridación

Una vez analizados los múltiples referentes textuales que Rosa utiliza en la construcción del cuento, paso a establecer los mecanismos mediante los cuales se logra la licantropía.

Existen muchos elementos que emplazan al personaje en un punto intermedio entre una serie de planos opuestos. Como respuesta a esta detallada mediación el personaje se ubica por completo en un punto fronterizo. Se trata de un ser totalmente marginado que se encuentra desde el principio situado en un espacio que no corresponde a ninguno de los establecidos. Y tampoco pertenece a las categorías en las que, normalmente, los hombres, las cosas y los conceptos son clasificados. Así, el protagonista no se sitúa ya ni en la esfera humana, ni en la animal, de la misma manera que no participa ya en ninguna cultura, pero tampoco se ha integrado por completo a natura.

El estado que lo define, es decir, la hibridación a la que ha llegado, corresponde con la intención de perfilar y aumentar la capacidad metamórfica del personaje. Referido a esto las claves en el texto que permean la separación del sobrino del jagueté, funcionan para hacer posible la posibilidad del cambio, la capacidad metamórfica, en este caso, la licantropía.



También existe el señalamiento de que Rosa tiende a crear una nueva realidad combinando elementos que normalmente se entienden como opuestos:

En la alquimia existen tanto “elementos” como “procesos”, mediante cuya manipulación se alcanzan los diversos efectos como la precipitación, la sublimación (su contrario) o la separación. En Rosa, tales procesos se evocan como instrumento para superar esas dicotomías impuestas por la lógica y la razón. Sus cuentos hablan de lo que es y a la vez no es, de las soluciones insólitas, de lo “tercero incluido”. Por esa misma razón, su poética está asociada a la idea de la unión de los contrarios, como sucede con el símbolo del ying-yang. Ello remite también a la presencia del taoísmo como sistema de pensamiento que es decisivo en la poética roseana, como lo demuestran también varias de las lecturas halladas en su biblioteca. De ahí que se pueda sostener también la asociación, permitida todo el tiempo por Rosa, del Sertón con el Ser-Tao, y que explica cómo, a pesar de siempre hablar de los paisajes y hombres sertanejos, hay en el fondo una exploración más bien del Ser como unidad (Tapia: 24).



Así, la mezcla de diferentes elementos en un todo ambiguo provoca la idea de superación de límites y barreras, al situar su poética en el borde exacto de las indefiniciones o de la marginalidad.

Si bien, son múltiples las categorías de las que el personaje se encuentra separado, éstas pueden dividirse en las siguientes:

i. Cultura/natura

Éste es el punto en el que la obra comienza. El encuentro entre el interlocutor y el sobrino del jagareté, inicia en un espacio sin delimitación clara. Se trata de una choza abandonada, convertida en una clase de cueva o cubil. Es el lugar que contiene a las dos conciencias que se oponen durante todo el desarrollo del cuento, y que se ha caracterizado por una total devastación. Pero no se trata de

cualquier tipo de desastre. El lugar no fue desolado por alguna clase de cataclismo natural, sino que se trata, en este caso, de ruinas deliberadamente construidas.

Una de las primeras marcas que se presentan es la ausencia de sal para la preparación de los alimentos: “¿Usted quiere comer? Hay carne, hay yuca. Eh, oh, harina de yuca con carne. Mucha pimienta. Sal no tengo. Ya no hay. Lo que huele bien, bonito, es la carne” (Rosa, 2003: 413). De aquí debe atenderse dos aspectos, el primero es la negación del interlocutor a compartir el alimento con el sobrino del jagareté; existe a partir de este momento una separación entre los personajes, que se irá incrementando conforme el cuento progresa. La segunda a notar es que el alimento convidado carece de sal en su preparación. Esto denota la situación en que el *onceiro* se encuentra en el momento de la entrevista. La sal es un símbolo de avance cultural, es parte de lo que se obtiene por medio del trabajo. Como tal el sobrino de jagareté repudia este mineral y su consumo, tanto por lo que representa como por la forma en que lo obtenía:

Ño Ñuan Guede me trajo aquí. Me pagaba. Yo ganaba el cuero, ganaba dinero por jaguar que mataba. Dinero bueno: glin-glin... Sólo yo cazaba jaguares. Por eso Ño Ñuan Guede me mandó que me quedara, para desjaguarizar todo este mundo. Añún, solito...Araá...Vendía el cuero, ganaba más dinero. Compraba munición, pólvora. Compraba sal, compraba fulminante (Rosa, 2003: 415).

Así, tanto la obtención de la sal, como su consumo son un constante recuerdo para el sobrino del jagareté de los crímenes cometidos en contra de sus parientes jaguares. La ausencia de sal es la forma en que el personaje se priva de una de las ventajas de la civilización.



El segundo aspecto está relacionado con el consumo de sal en grupo, lo cual implica siempre la comunión de los convidados, también llamados comensales. En su *Diccionario de símbolos*, Chevalier señala lo siguiente sobre el mineral:

Los diversos aspectos del simbolismo de la sal resultan del hecho de que se consigue del agua marina por evaporación. L.C. de Saint Martin dice que "es un fuego liberado de las aguas", a la vez que quintaesencia y oposición. Es con ayuda de la sal extraída de las aguas primordiales, mazada con su lanza que Zanagi constituye la primera isla central: Onogorojima. A la inversa el grano de sal mezclado con el agua y fundido con ella es un símbolo tántrico de la reabsorción del yo en el sí universal. La sal es a la vez conservadora de los alimentos y destructora por corrosión. Su símbolo se aplica tanto a la ley de las transmutaciones morales y espirituales. El portavoz de Cristo, como "sal de la tierra" (Mt, 5,13) lleva su fuerza y su sabor, pero es también el protector contra la corrupción. A esta misma propiedad sin duda hay que imputar su uso como purificador en el Shinto. Condimento esencial y fisiológicamente necesario de la comida, el alimento de la sal se evoca en la liturgia del bautismo; sal de la sabiduría, es por lo mismo, el símbolo del alimento espiritual. El carácter penitencial que se le atribuye a veces en tal circunstancia es, si no erróneo, al menos secundario. En el mismo orden de ideas, la sal era un elemento ritual importante entre los hebreos : toda víctima debía ser consagrada por la sal. El consumo en común de la sal tiene a veces el valor de una comunión, de un lazo de fraternidad. Se comparte la sal como el pan (Chevalier: 907).

Esto permite esclarecer la relación agresiva entre los personajes. La negación a comer y la incapacidad de convidar sal, muestran de antemano la batalla constante que se desarrolla en el cuento. La desconfianza del interlocutor se realza cuando se señala que los alimentos no han sido preparados a la usanza occidental, sino que han sido elaborados mediante artificios extraños, con ingredientes desconocidos. Además, esta imposibilidad de *comulgar* pone de nuevo en perspectiva el carácter polifónico del texto, pues las conciencias de todos los participantes de la historia no pueden llegar a ningún acuerdo común, ni sus voces pueden confundirse con la voz del sobrino del jagareté, a pesar de que es la única voz audible en todo el texto.



Otro factor que demuestra la destrucción de la civilización es la ausencia de pobladores en las inmediaciones de la choza del sobrino del jagareté. Aparentemente, los habitantes han abandonado la zona o han muerto de enfermedades propias de la región: “A-ha, el negro ya no viene. El negro murió. ¿Y yo qué sé? Murió por ahí, murió de enfermedad. Blando de tan enfermo. De verdad” (Rosa, 2003: 412).

La población no fue diezmada por efecto inmediato de la naturaleza, sino que fue entregada por el sobrino del jagareté a sus congéneres onzas para intentar redimir los asesinatos realizados por él. En realidad el *status quo* cultural es una construcción hecha por el propio protagonista. En esto manifiesta su poder al interlocutor, pues se revela como un ser capaz de destruir cualquier obstáculo que se le interponga. Esta acción pone en evidencia el verdadero poder de transformación del sobrino del jagareté: pasa, en un instante, de un indio amable a un verdadero arquitecto de la destrucción, meticuloso y peligroso.

ii. Civilización

ii. 1. Blanco/indio

En los textos de Rosa convive la población sertanera entera. De este modo todas las voces tienen representación propia dentro de sus diversos textos. Las diferencias raciales no tienen una marcada importancia, al contrario de las acciones que cada personaje lleva a cabo. Sin embargo, en “Mi tío el jagareté” el linaje está claramente detallado. Cuando el narrador señala a su interlocutor su origen se presenta como un mestizo bastardo:



Yo sé por qué pregunta. Hum. A-ha, porque tengo el pelo así, ojos menuditos... Sí, mi padre no. Él era blanco, no era un hombre indio. Pus sí, mi madre si era, ella era muy buena. Caraó no, Péua, mi madre, gentío Tacunapéua, muy lejos de aquí. Caraó, no: caraó muy miedoso, casi todos le tenían miedo al jaguar. Mi madre se llamaba Mar' lara María, india. Después viví con caraós, viví con ellos. Madre buena, bonita, me daba comida, me daba de comer muy bien, mucho, cantidad...Yo ya anduve mucho, viaje. Los caraós tienen chuzas, nada más un caraó sabía matar jaguares con chuza. ¿Auá? Ñoaquín Pereira Chapudo, su nombre también Quin Creñe, no le temía a nada. ¡Mi amigo! Arco, flecha, flecha lejos (Rosa, 2003: 434).

Ya antes, su origen ha sido un agente capaz de promover la capacidad metamórfica, pero en este caso, la ascendencia cruzada formula uno de los factores principales del cuento. El hecho de que no fuera reconocido por su padre ni completamente recogido por su clan indígena, los Péuas, sino por la etnia de los Caraós, —a quienes, sin embargo, desprecia— lo sitúa en una marginalidad mayor de la que sufren los indígenas. Debido a su origen híbrido, el sobrino del jagareté no puede participar de lleno en la sociedad integrada por su madre y, al mismo tiempo, carece por completo de una figura paterna¹⁴.

En este caso el protagonista se encuentra separado por completo de las posibles *castas* que se establecen en el texto. No es ni un indio ni un blanco, y tampoco es un mestizo reconocido. Al tratarse de un hijo ilegítimo, el sobrino del jagareté pierde de antemano la posibilidad de participar en alguna de las categorías arriba mencionadas.

¹⁴ La relación padre hijo es una constante en la obra de Rosa, casi siempre en un momento de quiebre o confusión por parte de la descendencia. Por ejemplo, en "La tercera orilla del río" las acciones del padre de familia, a pesar de ser totalmente incomprendidas por el hijo, terminan estableciendo una relación de amor-odio entre ambos. En *Campo general*, Miguelín no comprende ni justifica el actuar de su padre y termina por buscar una presencia que le ofrezca estabilidad y cariño, primero en Tío Térez y, finalmente, en el viajero que lo lleva consigo a la ciudad. Una situación similar se desarrolla en "Mi tío el jagareté", en la que el protagonista termina por encontrar una nueva figura paterna con la cual identificarse: el jaguar.



Por otro lado, hay que recordar que Wey enfatiza el intento de construir una narrativa verdaderamente indigenista en portugués que lleva a cabo Rosa específicamente en este texto. Por esta razón, el mestizaje es una más de las categorías intermedias utilizadas para situar al personaje en el terreno marginal. La dualidad lo ubica en la elección-condena del cambio, pues ofrece la posibilidad de elegir en qué plano desenvolverse.

ii. 2. Familia/manada

Esta relación se establece desde el título del cuento. Debido a su origen mestizo, como se ha señalado anteriormente, el protagonista se encuentra por completo separado de las relaciones familiares propias de la cultura europea o de la indígena. No participa en ninguna dinámica familiar. Ni siquiera tiene la oportunidad de criarse en la misma tribu a la que su madre pertenecía y, como resultado, debe emigrar constantemente. La única relación certera es la que su madre le confiesa:

Mi madre me lo dijo. Mi madre india era buena, buena conmigo, como el jaguar con sus cachorros, jaguarín. ¿Usted ya vio al jaguar con los jaguarcitos? ¿No los ha visto? La madre los lame, lame, habla con ellos jaguañeñén, los alisa, los cuida [...]. Eh, el jaguar es mi pariente, jaguareté, mi pueblo. Mi madre decía, mi madre sabía, ue-ue... El jaguareté es mi tío, tío mío. A-ha (Rosa, 2003: 441).

La relación que el clan de su madre conserva con el jaguar, de tipo totémico, es la que el sobrino del jaguareté mantendrá constante. Incapaz de convivir pacíficamente en un entorno humano, su actuar lo acerca más a la fiera territorial de los jaguares macho, con los cuales se siente identificado.



De esta forma, el sobrino del jagareté se muestra relacionado con una familia virtual, debido a que todos los jaguares son parientes suyos. Ya no está solo: no depende de los Péuas ni de los Caraos, no necesita a los otros hombres ni la comprensión o el amor de otra mujer, en este caso, de María Quirinea.

Así, la soledad del onceiro es una elección propia, una característica de su condición felina, uno de los rasgos que enorgullecen a los jaguaes machos más fieros. No está verdaderamente sólo, sino que se encuentra en medio de una manada con conductas fuertemente tipificadas.

iii. Humano/animal

El sobrino del jagareté se encuentra situado en esta frontera. Las alusiones a su dualidad aparecen a lo largo de todo el texto. Desde el plano de la articulación fonética, su habla parece en algunos momentos un ronroneo y en otros el sonido sibilante de un gato enojado a punto de atacar: “¡Tiss, n’t, n,t...!” (Rosa, 2003: 421).

Este umbral es un lugar en el que el sobrino del jagareté se mueve constantemente. Si bien en un momento señala que la transformación es algo sólo controlable de manera parcial, una crisis manipulable, en el transcurso de la conversación, el interlocutor en repetidas ocasiones le pregunta por su apariencia felina, situación que aprovecha para insistir en su parentesco con los jaguares:

¡Apé! Bueno, bonito. Yo soy jaguar... ¡Yo — jaguar! ¿Usted cree que parezco jaguar? Hay horas que parezco más. Usted no ha visto. Usted no tiene aquello — espejín, ¿tendrá? Quería ver mi cara... Tiss, n’t, n’t... Yo tengo la mirada fuerte. Eh, hace falta saber mirar al jaguar, encarado, mirar con coraje, ha, él lo respeta. Si usted ve con miedo, él sabe, usted entonces ta perdido. No puede tener miedo. El jaguar sabe



quién es usted, sabé lo que está sintiendo. **Eso yo le enseño, usted aprende** (Rosa, 2003: 424, las negritas son mías).

Como lo demuestra, el sobrino del jagueté ha logrado dominar la licantropía. Sólo es cuestión de conjuntar los elementos necesarios para la transformación, para que se manifieste a voluntad. Así, el estadio en que se encuentra, la frontera entre el hombre y la bestia, es el umbral marginal en el que el personaje se presenta, tan incierto como las ruinas que habita y, por ende, tan secretamente poderoso.

Así, ya no es más un hombre incomprendido, o el más débil de los jaguares, sino, por el contrario, es el puente entre dos mundos, entre dos especies. Su condición única e incomprendida lo han llevado a superar las fronteras entre los seres con los que se encuentra emparentado, aunque el precio que tiene que pagar es la marginalidad que su circunstancia de individuo único acarrea.

iv. Virilidad/masculinidad

La hibridación o indefinición sexual aparece en dos planos. Por desgracia uno de ellos, el menos complejo, se pierde con la traducción. El término para referirse a jaguar en portugués es el femenino *onça*. En la versión original el discurso del sobrino del jagueté describe como *ellas* se desenvuelven, como *ellas* se comportan. En un punto es necesario preguntar por la existencia de los machos: “Ha-ha. ¿Y los machos? Mucho, huy, un montón. Si usted ve al Come-Gente: machote raya-ancha, asustando de tan grande” (Rosa. 431).



La otra clase de hibridación consiste en la negación de la actividad sexual por parte del sobrino del jagareté. Éste señala repetidamente la fiereza de su carácter masculino y se compara en repetidas ocasiones con los otros machos jaguar. Mientras describe los territorios de los diferentes felinos y señala su capacidad de entrar al de cualquiera de sus rivales, aumenta su condición de macho dominante.

Sin embargo, como hombre, su virilidad es cuestionada. Los tigreros con los que convive no lo consideran un hombre completo. No pasa a ser más que un indio tímido. Esta situación aumenta cuando se encuentra con María Quirinea y se pone en duda su heterosexualidad:

Aquella mujer María Quirinea, muy buena. Me dio café, me dio de comer [...]. Eh, pero María Quirinea comenzó a verme de un modo pícaro, diferente, de veras: cada ojo brillaba, se reía, abría las narices, me tomó de la mano, alisó mi pelo. Dijo que yo era bonito, más bonito. Yo — me gustó. Pero entonces me quería jalar a la estera, con ella, eh... me dio una rabia grande, tan grande, grande, montón de rabia, ¡yo quería matar a María Quirinea, dársela al jaguar Tatacia, a todos los demás! Eh, entonces me levanté, iba a agarrar a María Quirinea por el gañote. Pero ella fue quien habló: —“Bueno, ¿tu madre debe haber sido muy bonita, buenita, muy buena, será?” Aquella mujer María Quirinea era muy buena, bonita, la quiero mucho me acuerdo [...]. María Quirinea dijo de despedida: — “Usted hombre bueno, hombre valiente, hombre bonito. Pero a usted no le gustan las mujeres...” Entonces, yo le dije: — “No me gustan. Yo — yo tengo la uña grande...” Ella se rió, rió, rió, yo regresé solito (Rosa, 2003: 451-452).

Sin embargo, la heterosexualidad del sobrino del jagareté no debe cuestionarse. Lo que ha cambiado aquí es producto de sus transformaciones en jaguar. Resulta evidente que con quien desea un encuentro sexual es con la hembra de jaguar María-María:

Ella vino. Me despertó, me olía. Vi aquellos ojos bonitos, ojos amarillos con las pintitas negras, bubiando bueno, de donde aquella



luz...Entonces fingí que estaba muerto, no podía hacer nada. Ella me olió, huele-oliendo, pata suspendida, pensé que buscaba mi cuello. La urucuera pió, el sapo taba, taba, animales del campo, y yo escuchando, toda una vida... No me moví. Era un lugar blando, placentero, yo acostado, en el romerito. El fuego se había apagado, pero aún calentaba el calor del rescoldo. Ella se acerca, se restriega en mí, me estaba mirando. Sus ojos se juntaban uno en el otro, los ojos alumbraban — gota, gota: ojo, feroz puntiagudo, clavado, puesto en mí, quiere munguitar: no los quita. Mucho tiempo no hizo nada. Después puso su manaza sobre mi pecho. Con mucha fineza. Pensé — ahora estaba muerto: porque ella vio que mi corazón estaba allí. Pero apretaba suavemente, con una mano, acariciaba con la otra, sosoca, quería despertarme. Eh, eh, yo supe. Abrí los ojos, la encaré. Dije bajito: — “ei María-María... te hace falta tener juicio, María-María...” Eh, ella ronroneó y le gustó, volvió a restregarse en mí, miaumiá. Eh, ella hablaba conmigo, jaguañeñén, jaguañeñén... tenía la cola dura, la sacudía, sacé-sacemo, la cola del jaguar casi nunca descansa: a, a. Fue, salió, para espiarme, de más lejos, se quedó agachada. No me moví de como estaba, acostado de espaldas me puse a hablar con ella, y la encaré, siempre, le di buenos consejos. Cuando yo dejaba de hablar, maullaba piando — jaguañeñén... Tenía la barriga llena, se lamía las patas, se lamía el pescuezo, frente moteadita, tiquira del rocío alrededor de las narices... Entonces se acostó recostada en mí, la cola golpeaba buenita en mi cara... Durmió cerca. Aprieta los ojos cuando duerme. Durmiendo y redurmiendo, con la cara en la mano, con la nariz del hocico recostada sobre una mano... Vi que se le estaba secando la leche, vi la campanilla de los pechitos. Sus cachorros se habían muerto, quién sabe de qué. Pero ahora ya no va a tener cachorros nunca más, jara! — no va... (Rosa, 2003: 426-427).



El celo que manifiesta por la futura e hipotética descendencia de María-María, es la causa de su desinterés por María Quirinea. El sobrino del jagareté no posee deseo sexual por una hembra humana, sino por una sola de las hembras jaguar. Este punto incomprendido por Quirinea es lo que lleva a pensar la posible divergencia sexual del protagonista.

v. Lenguas/lenguaje

La principal creación de João Guimarães Rosa sin duda es ésta. La creación lingüística en “Mi tío el jagareté” lo separa por mucho de los anteriores ensayos

por construir un léxico totalmente indígena. Wey señala la capacidad del autor para crear un lenguaje completamente nuevo, casi imposible de seguir por parte de sus lectores. La avalancha de neologismos en este texto es casi tan avasalladora como la técnica integradora de éstos. El texto posee una gramática propia, con características tanto del idioma base, el portugués, como de la variante tupí-guaraní que Rosa utiliza. Por ejemplo, del lado portugués existe la nasalización de diferentes fonemas que da lugar a nombres incomprensibles en español: “Ño Ñan Guede”, es la nasalización de José Juan Guedes (*José João Guedes*).

Sumado a esto, en un nivel más profundo, existe una verdadera fusión de elementos indígenas, a través de un trabajo minucioso de recopilación de información, de manera tal que Rosa revive un idioma extinto y casi sin fuentes rastreables:

Las respuestas a estas preguntas y a muchas otras las tuve que buscar en diccionarios y gramaticales del guaraní y del tupí, como el del padre Ruiz Montoya, un jesuita del siglo XVI, el del padre Lemor Barbosa [...], y hasta en la gramática del famoso José de Anchieta[...]. [Del] *Dicionario da Língua Tupí. Chamada Língua geral dos Indigenas do Brasil (Tupí-português)*, de Antonio Gonçalves Dias, [aparecen sintagmas completos] reutilizadas tal cual (Wey: 21).

La creación de este lenguaje propio del sobrino del jagareté resalta su potestad para integrarse de manera parcial con los diferentes entornos que lo rodean y manifiesta, al mismo tiempo, su incapacidad de participar de lleno en alguno de los planos que trastoca.



La consecuencia de no pertenecer a ninguno de los paradigmas antes establecidos es la marginalidad en la que el personaje se encuentra. Sin embargo, no es la marginación propia de los personajes no hegemónicos, sino un alejamiento decidido de los planos creados para los hombres. El sobrino del jagareté escoge no utilizar ninguno de sus nombres, ni el cristiano ni el indígena, para, de este modo, construir su propia realidad y establecer su territorio, al cual nadie puede acceder, y del cual sólo es posible extraerlo muerto.



Conclusiones

João Guimarães Rosa recrea y cifra en un solo cuento la complejidad de su obra. Este texto es una muestra de su narrativa general. Sin duda, el hecho más llamativo es que toda la acción se ubica en el nivel de la conciencia de uno solo de los personajes, pero aun así se mantiene la representatividad de la totalidad de conciencias que integran la comunidad del sertón. En este sentido, la creación de una verdadera polifonía basada en el monólogo dialógico es la principal contribución de Rosa a la narrativa.

El autor hace uso en este cuento de todas las técnicas que utilizara en sus grandes obras. “Mi tío el jagareté” es un ensayo estético en el que se pueden rastrear toda una serie de experimentaciones narrativas: la que se relaciona con el tipo y función de narrativa, la virtual entrevista entre el visitante y el narrador, el ensayo de creación de una nueva lengua completamente novedosa y críptica.

Si bien, los elementos antes enumerados podrían constituir una narración severamente afectada y artificial o, por lo menos, sesgada a una exaltación de los valores atribuidos a las poblaciones indígenas, Rosa logra articular un texto en el que no se distingue claramente la diversidad de referentes y elementos que lo conforman. Su interés integrador se ve exitosamente obtenido. La fusión de elementos contrarios o contradictorios a lo largo de todo el texto denotan la capacidad del autor de mezclar en un solo hombre, con rasgos sumamente sencillos, la totalidad de elementos necesarios para ofrecer al lector un ser completo, con un actuar inentendible pero aceptable, un monstruo humano y, al mismo tiempo, un ente cerrado incomprensible para un lector inexperto.



El *mundo misturado*, natural para el habitante y para los lectores de Rosa, incluye toda una serie de tradiciones que ya no se pertenecen a sí mismas, sino que han sido fusionadas en la obra rosiana y forman ahora parte de un todo indisoluble.

Ya en esta obra se aprecia el interés de Rosa por fundir mitologías, símbolos y diversos elementos en un solo punto. La adaptación de los mitos en una nueva mitología, integradora de lo regional y proyectada a lo general, conlleva el derrumbe de fronteras, pues el texto se construye hacia afuera, continua su recorrido a la universalidad.



U.N.A.M.

F.F. y L.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. 2ª ed. México: FCE, 2000 (Breviarios: 183).
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas a la poética de Dostoievski*. 2ª ed. México: FCE. 2003 (Breviarios: 417).
- Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*, Madrid: Paidós. 1993.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 2004 (Paidós básica: 56).
- Campos, Haroldo de. *Brasil transamericano*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.
- Chevalier, Jean y Alain Griaule. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1998.
- Coutinho, Eduardo F. “Grande sertão: Veredas y el lenguaje literario” en *Verdades y veredas de Rosa. Ensayos sobre la narrativa de Joao Guimarães Rosa*. Biago D’Angelo (Editor). Belo Horizonte: Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais, 2004, pp. 75-89.
- Ferreira de Melo, Adriana y Cássio Eduardo Viana Hissa. “Grafiás do sertão: travessias transdisciplinares” en *Veredas de Rosa III*, Belo Horizonte: Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais, Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros, 2007, pp. 15-21.
- Fondebrider, Jorge. *Licantropía: historias de hombres lobo en Occidente*. Buenos Aires: A. Hidalgo, 2004.
- La Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales, hebrea y griega al castellano, por Nácar y Colunga, Madrid: EDICA, 2008 (Biblioteca de Autores Cristianos).
- Martins Costa, Ana Luiza, Ottoni. “João Rosa, viator”, en *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Marli Fantini (Organizadora). Belo Horizonte: Universidad Federal de Minas Gerais. 2008, pp. 312-348.
- Meneguelli da Rosa, Adrianna. “Iauaretê: o leitor no meio do redemoinho” en *Veredas de Rosa III*, Belo Horizonte: Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais, Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros, 2007, pp. 21-26.



Otoni Bylaardt, Cid. "O desastre da escritura: "Meu tio o lauretê", en *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Marli Fantini (Organizadora). Belo Horizonte: Universidad Federal de Minas Gerais. 2008, pp. 45-61.

Ovidio, Publio Nasón, *Metamorfosis*. Introducción y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias. 8ª ed. Madrid: Cátedra, 2008 (Letras universales: 228).

Platón. *Diálogos*, estudio preliminar de Francisco Larroyo, México: Porrúa, 1989 ("Sepan cuántos...", 13).

Rosa, João Guimarães. *Campo general y otros relatos*. México: FCE, 2003. (Tierra firme)

_____ *Estas estórias*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira 2001 (Conto brasileiro I)

_____ *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

Rosenfield, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa. A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

Tapia, Alejandro. "Hermética y diseño en la literatura de Guimarães Rosa" en *Diseño en Síntesis. Reflexiones sobre la cultura y el diseño*. Año 19, núm, 39. México: UAM-Xocuimilco.2008. pp. 6-26.

Wey, Valquiria. Prólogo a *Campo general y otros relatos*. João Guimarães Rosa, México: FCE, 2003. pp. 7-24 (Tierra firme).

Documentos electrónicos

Arrigucci Jr, Davi, "Mestizo y paradójico Guimaraes Rosa", en <http://letras.s5.com/rosa201102.htm> (15 de marzo de 2009).

João Guimarães Rosa, en <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=681&sid=96&tpl=printerview> (03 de junio de 2009)

Rio São Francisco, en <http://www.transportes.gov.br/bit/hidro/GRIOSAOF.HTM> (03 de junio de 2009)

